

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

60 | 2010  
Varia

---

### « Il cinema ritrovato », XXIII<sup>e</sup> édition, Bologne 2009

Jean Antoine Gili et Pierre-Emmanuel Jaques

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3877>

DOI : 10.4000/1895.3877

ISBN : 978-2-8218-0982-6

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 156-163

ISBN : 978-2-913758-61-2

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Jean Antoine Gili et Pierre-Emmanuel Jaques, « « Il cinema ritrovato », XXIII<sup>e</sup> édition, Bologne 2009 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 60 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 19 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3877> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3877>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 mars 2021.

© AFRHC

---

## « Il cinema ritrovato », XXIII<sup>e</sup> édition, Bologne 2009

Jean Antoine Gili et Pierre-Emmanuel Jaques

---

- 1 « Il cinema ritrovato » est un festin pour les cinéphiles : les projections, les rencontres, les présentations de livres, les dossiers et les séances de travail – le tout étalé sur huit jours – constituent autant d’occasions de découvertes ou de vérifications ; la manifestation secrète même quelque frustration tant il est impossible de tout suivre. Mis à part la section « Cento anni fa », entamée en 2005 et parvenue cette année aux films de 1909 – dont Pierre-Emmanuel Jaques rend compte en détail – je me bornerai à survoler les autres sections, réservant plus de place aux sections italiennes.
- 2 Un premier programme, « Tutto Maciste, uomo forte », se composait de huit films interprétés par Bartolomeo Pagano. Si on avait pu voir lors d’éditions précédentes, *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone et *Maciste imperatore* (1924) de Guido Brignone, la rétrospective de cette année permettait de se faire une idée plus complète du phénomène Maciste. Sans revenir sur *Maciste* (1915) de Romano Luigi Borgnetto, film dont on a souvent souligné qu’il transforme le protagoniste de *Cabiria* en un redresseur de torts universel, ou sur *Maciste alpino* (1916) de Luigi Maggi et R. L. Borgnetto qui voit le débardeur mettre sa force au service de l’armée italienne engagée dans le conflit contre l’Autriche, les autres titres révélaient quelques surprises. *Maciste innamorato* (1919), toujours de Borgnetto, permet dans une bluette sentimentale d’évoquer des mouvements sociaux dans une usine avec un patron intransigeant et des ouvriers en grève ; par ailleurs, le film marque la monocalisation d’un personnage qui de par sa nature de perpétuel aventurier ne peut pas se fixer en amour : « A-t-on jamais vu – note Maciste pour tirer un trait sur une désillusion sentimentale – la gazelle au bras du pachyderme ? » *La trilogia di Maciste* (1920) de Carlo Campogalliani est un ambitieux *serial* composé de trois épisodes. La copie conservée à Bois d’Arcy regroupe l’ensemble en un seul film de plus de deux heures. À Bologne était proposé le début d’une restauration qui va rétablir la série : *Maciste contro la morte*, d’une durée de 22 minutes, constitue la première partie d’un récit qui s’annonce captivant. Moins intéressant, *Maciste in vacanza* (1921), de Borgnetto, n’est qu’un prétexte à exhibitions de prouesses

physiques. À partir de 1924, Guido Brignone devient le metteur en scène attitré de Pagano. La qualité s'améliore, ainsi, sans revenir sur *Maciste imperatore*, *Maciste nella gabbia dei leoni* (1926) est certainement un des meilleurs de la série. Tourné dans le milieu du cirque, il développe une véritable intrigue dans laquelle Maciste n'est plus seul au centre du récit. Trace de modernité, on peut noter dans un plan deux changements de mise au point : un personnage entre dans le champ par la gauche, il est vu de dos, le point est alors fait sur lui – le fond devenant flou –, puis il avance et le point est rétabli sur l'ensemble de l'image. *Maciste all'inferno* (1926) de Guido Brignone est également bien connu : on se souvient que Fellini associait ses premiers troubles de spectateur à ce film rempli de diabesses dénudées. Par contre, *Maciste contro lo sceicco* (1926) de Mario Camerini a été une véritable révélation. Une jeune fille, vendue par son oncle – un escroc qui cherche à s'emparer de l'héritage – à un scheik qui en fera une des favorites de son harem, est sauvée par Maciste. Rebondissements en série et rythme de la narration donnent au film une dimension singulière, y compris par son insertion géographique et historique dans un XIX<sup>e</sup> siècle italien où les aventures exotiques annoncent la conquête de la Libye (Camerini, avant *Kif Tebbi* qui date de 1928, tourne déjà ce film en Tripolitaine).

- 3 Autre programme consacré au cinéma muet, les trois volets de l'hommage dédié à « Rodolfi e Gigetta : coppia in commedia ». Personnalité mal connue, Eleuterio Rodolfi (1876-1933) est évoqué au travers de son travail comme acteur, souvent aux côtés de sa partenaire Gigetta Morano, comme metteur en scène, enfin comme producteur. Auteur et/ou interprète de plus de 170 films (dont 25 seulement actuellement retrouvés), Rodolfi travaille pour l'Ambrosio de Turin de 1911 à 1917 avant de passer à la Jupiter puis de créer sa propre société en 1919 avec laquelle il produit notamment *La fuga di Socrate* (1923) de Guido Brignone, un film d'aventures avec « l'homme fort » Ajax (Carlo Aldini) aux prises avec le perroquet Socrate. À l'Ambrosio, Rodolfi est surtout connu pour avoir mis en scène en 1913 *Gli ultimi giorni di Pompei* avec Fernanda Negri Pouget et Ubaldo Stefani. Mais sa vraie nature est ailleurs : Rodolfi est surtout à l'aise dans des comédies brillantes qu'il dirige et interprète avec Gigetta Morano. Le couple est au cœur de récits souvent piquants comme *Che paese allegro* (1912), *Il francobollo raro* (1913), *Le nozze di Figaro* (id.), *La meridiana del convento* (1916). Dans ce registre, *Ah ! Le donne !* (1917) résume assez bien l'univers d'un élégant « viveur » ici aux prises avec quatre vieilles filles.
- 4 Le programme « Vittorio Cottafavi : ai poeti non si spara » remet en perspective un cinéaste longtemps largement sous-estimé dans son pays – la reconnaissance lui vint d'abord de la France. Vittorio Cottafavi est aujourd'hui au centre d'un renouveau d'intérêt. Déjà la revue *Bianco e Nero* (n° 559, mars 2007) lui a consacré un très gros dossier réuni par Adriano Aprà et Giulio Bursi et qui comprend des études critiques, des documents et des textes du cinéaste. À Bologne, on a pu voir une douzaine de films choisis parmi les moins connus et cherchant à mettre en lumière la dimension féministe de la production cottafavienne. L'hommage se poursuivra en 2010 avec la présentation d'autres œuvres et l'édition d'un gros ouvrage préparé par les mêmes Aprà et Bursi.
- 5 À grands traits, à l'intérieur d'une programmation protéiforme, on peut encore citer « Mr. Capra Goes to Town », riche ensemble présentant la production de Capra pendant la période 1921-1932, soit le muet et le début du parlant, avec des films célèbres et des incunables pour un total de 24 bandes. Reprise d'une programmation présentée à la

Cinémathèque de Toulouse et accompagnée à Bologne par Natacha Laurent et Valérie Pozner, la rétrospective « Kinojudaica, l'immagine degli ebrei nel cinema russo e sovietico » couvrait la période allant des années 1910 à 1945. À citer encore le programme préparé par Peter von Bagh sur les films anglais des années 1930 ou celui proposé par Éric Le Roy (comme on le voit, à travers ses membres, l'AFRHC était omniprésente à Bologne) sur le cinéma français sous l'Occupation avec notamment de nombreux films de propagande, et aussi des hommages à Georges Méliès, Harry d'Abbadie d'Arrast, Jean Epstein... On peut enfin souligner l'intérêt des séances de travail « Doppio sguardo, note sulla censura tra Francia e Italia » présentées par Tatti Sanguineti et Laurent Garreau à partir de son livre *Archives secrètes du cinéma français 1945-1975*.

- 6 Signalons pour terminer que la Cinémathèque de Bologne s'est lancée dans une politique d'édition de dvd (après celle de livres). Sont ainsi sortis *Appunti per un'orestiade africana* de Pier Paolo Pasolini et *Fuoco!* de Gian Vittorio Baldi. Plus prêts des programmations de films muets, deux dvd exceptionnels ont été présentés : *Cento anni fa. Il cinema europeo del 1909* (sous la direction de Mariann Lewinsky) – 22 films de tous genres – et *Maciste l'uomo forte* (sous la direction de Stella Dagna e Claudia Gianetto), exploration de l'univers formel du « bon géant ». Les dvd sont accompagnés de petits livres offrant les éléments contextuels propres à cerner les perspectives critiques des films. (J.-A. G.)

## L'année 1909

- 7 Sous l'intitulé « Cento anni fa » a débuté en 2003 une série rassemblant les films d'il y a cent ans. Les films datés de 1909 furent ainsi à l'honneur cette année. Or 1909 représentait aux yeux de Georges Sadoul une année tournant comme en témoigne la césure qu'il effectue entre une période appartenant aux « pionniers du cinéma » alors que la suivante serait celle où le « cinéma devient un art ». Ayant atteint un niveau industriel, la production aurait considérablement augmenté, et la durée des films se serait allongée, les genres diversifiés. Enfin, son statut se serait transformé pour devenir celui d'un art à part entière. Au contraire, Richard Abel avait établi une césure en 1911 avec le développement du long métrage. Aussi le visionnage du programme annuel soulevait d'emblée un intérêt marqué, fort d'enjeux historiographiques majeurs.
- 8 Suite à une intense campagne de visionnage, Lewinsky, la responsable de cette série, a réuni treize programmes, comptabilisant plus de cent films sélectionnés après une campagne de recherche l'ayant menée dans les principales cinémathèques européennes. Selon ses déclarations, la masse de films conservés confirmerait bien un accroissement de la production dont témoignerait le nombre nettement plus élevé de titres conservés pour la production 1909. Relevant des différentes productions nationales, ces treize programmes mettaient en évidence la grande diversité des genres alors en vogue. Deux programmes, réunis par Tom Gunning, ont été consacrés à la production américaine, le premier au seul Griffith, comportant plusieurs titres remontant à ladite année, dont le très beau *The Country Doctor*, l'autre à des sociétés qui deviendront fameuses (Vitagraph, Essanay, Selig, IMP) et qui s'inscrivent dans des genres destinés à perdurer (western, slapstick, detective story).
- 9 Par rapport aux années précédentes, une surprise de taille a été l'édition d'un dvd rassemblant vingt-deux titres présentés au cours du festival (M. Lewinsky (dir.), *Cento*

*anni fa. Il cinema europeo del 1908 - European Cinema in 1909, op. cit.*). Selon sa responsable d'édition, ce dvd est « conçu comme le catalogue d'une exposition », prolongeant ainsi un travail de programmation dont il ne reste autrement qu'une trace catalographique. Grâce à la collaboration des Archives du film / CNC, de la Cinémathèque française, de Lobster Films, de la Cinémathèque royale de Belgique, du Nederlands Filmmuseum, du British Film Institute / National Archive, du FilmArchiv Austria, de la Fondazione Cineteca Italiana et de la Cineteca di Bologna, c'est un riche corpus qui devient ainsi accessible, accompagné de courtes notes mais qui ouvrent d'intéressantes pistes de réflexion, sur les genres, les cinématographies nationales et plus particulièrement sur les événements de l'année. L'annonce selon laquelle de pareils dvd allaient être établis dans le futur et rétrospectivement pour les diverses éditions passées a suscité, on s'en doute, l'enthousiasme général !

- 10 Les programmes de cette rétrospective ont été constitués selon diverses clés destinées à illustrer les principaux aspects du développement tant de l'industrie du cinéma que du contexte historique, permettant ainsi de jauger l'évolution des formes et des genres. Témoignant de l'évolution de la branche et de la prise de conscience de son importance, un premier (selon le catalogue) concours mondial de cinématographie se tint à Milan en 1909. Enrichi d'une présentation qui en rappela le déroulement, ce programme rassembla certains des films présentés à Milan à cette occasion. Diverses médailles récompensèrent les principales firmes en présence (Cines, Ambrosio, SAFFI, etc.). L'absence de Pathé et Gaumont, alors les plus importantes compagnies cinématographiques, laisse néanmoins planer une interrogation sur la représentativité d'une telle manifestation : n'aurait-elle pas été destinée à démontrer avant tout le développement de l'industrie indigène ? Cette question nationale affleurerait dans l'ensemble des programmes avec ses nombreux films illustrant des thèmes du crû, que ce soit sous la forme d'emprunt à des œuvres du répertoire national ainsi que du « glorieux » passé national. La présence de personnalités politiques, des territoires coloniaux renvoyaient aussi à cette problématique majeure de l'avant-Première Guerre mondiale. Mais, et c'est aussi un phénomène à souligner, une manifestation comme ce concours milanais n'hésite pas à faire cohabiter des genres aux statuts fort différents comme en témoigne la présence d'un *Nerone* (Ambrosio) et de *La fidanzata di Cretinetti*, un des rares films dans lesquels apparaissent André Deed et son épouse Valentina Frascaroli.
- 11 Ce phénomène de starification est l'un des aspects devenant prépondérant en 1909, comme en témoigne l'apparition répétée de Max Linder ou de Stacia Napierkowska. Dans *Amoureux de la femme à barbe*, Max Linder fait la cour à une femme dont la pilosité s'avère factice. Le personnage fait preuve des traits de caractère qui lui sont associés, de dandy coureur, dans une structure qui emprunte au film de poursuite une part de sa charpente narrative. Le travestissement y joue un rôle important dans la mesure où la femme à barbe perd sa virilité avec sa barbe, alors que Max affublé d'une peau d'ours fuit celle dont il s'est épris quand elle apparaît pour ce qu'elle est. Stacia Napierkowska accomplit une danse évoquant la splendeur du monde hellénique dans *Dans l'Hellade*, production du Film d'Art, qui manifeste son souci de légitimation en puisant dans le mythe grec. Inclus dans un programme consacré à la nouveauté de 1909, ces films furent accompagnés d'une bande retraçant une danse effectuée par une étoile des Ballets russes. Un film Gaumont, *The Electric Policeman*, évoque la publication du manifeste du futurisme de cette même année, alors qu'*Une pouponnière* (Pathé 1909), un

court documentaire sur les soins maternels, permet de rappeler les travaux de Maria Montessori consacrés à la petite enfance.

- 12 Pour renforcer cette démonstration selon laquelle le cinéma s'inscrivait bien comme une forme de la modernité, Lewinsky a également insisté sur la présence de l'aviation dans plusieurs films dits d'actualité, notamment un fragment de *Blériot traverse la Manche en 31 minutes* (Pathé). Ce dernier film illustre bien l'importance de l'idée du cinéma comme témoin de son temps dans la mesure où l'on dépêchait des opérateurs sur les différents lieux des opérations. Cette fonction de captation ne se limita pas aux seuls événements exceptionnels en Occident, mais généra aussi l'envoi de caméramans dans des régions fort lointaines et notamment dans les colonies. On vit ainsi *Culture et industrie du tabac en Malaisie* (Pathé), rehaussé d'une coloration au pochoir, permettant une lecture de ce film de *non-fiction* à un plan tant spectaculaire qu'informatif. Ce film retraçant un processus de fabrication, dans le cas présent de la récolte à la transformation de la matière brute en un produit fini, suit un mode de développement que l'on retrouve dans un nombre important des documentaires des premiers temps. Une même stratégie sert à organiser le discours du beau film *Comment se fait le fromage de Hollande* (Pathé), de la récolte du lait à la vente des fromages sur un marché local. Si ce dernier film tend à une esthétique du tableau, en s'appuyant sur des clichés locaux (les costumes), plusieurs des documentaires présentés cette année démontraient que ce mode comportait aussi souvent une part spectaculaire. Dans le film *Norwegische Eisenbahnfahrt*, en plus du fait que la caméra a été placée en tête d'un train qui avance dans le paysage, les traces de couleurs disparues laissent supposer que l'application de divers coloris (par teintage, virage ou pochoir) était destinée à en renforcer le caractère spectaculaire. Présenté dans un programme consacré à la couleur de 1909, ce film témoignait plutôt des pertes que les restaurations passées ont fait subir à de nombreux films dans la mesure où certains halos flottant sur des parties du paysage témoignaient de ce que l'original d'où l'on avait tiré cette copie en comportait bien. D'autres titres témoignèrent de l'importance de ce mode de coloration dans la fiction, comme un très bel *Otello* (Film d'Arte Italiana) où apparaît Francesca Bertini ou *le Moulin maudit* (Pathé).
- 13 Ce film servit de contrepoint à une belle séance consacrée au Film d'Art, saluant la publication du numéro 56 de 1895. Présentée par Béatrice de Pastre et Alain Carou, cette séance était composée d'une série de films illustrant la variété du « programme » du Film d'Art, du *Retour d'Ulysse* d'après Homère, à une comédie avec Max Linder (*Une Conquête*), en passant par la fable biblique (*l'Enfant prodigue*), une reconstitution historique (*Moines et guerriers*) et une adaptation littéraire (*Mireille* d'après Mistral). Ces différents films correspondent bien à l'évolution soulignée par Laurent Le Forestier (prééminence de la représentation des sentiments, rejet des formes attractionnelles, vraisemblance des décors). Ils contrastaient ainsi largement avec une série de films Lux dont *les Tribulations d'un charcutier*, un film de poursuite, conserve toute la violence de ce genre typique des premiers temps.
- 14 Témoignant tout particulièrement de cette évolution vers un cinéma d'intégration narrative, *l'Assommoir* a frappé l'ensemble des spectateurs rassemblés à Bologne. D'une longueur qui d'emblée le différencie de tous les autres titres présentés – c'est un deux bobines –, ce film SCAGL, réalisé par Albert Capellani, s'apparente par la complexité de sa narration, le mode de mise en scène et le type de jeu déployé à un modèle qui tendit à s'imposer dans la décennie suivante. Organisé en une série de tableaux, il témoigne du lien profond qui s'établit avec la scène théâtrale contemporaine. Bien plus qu'une

adaptation du roman de Zola, cet *Assommoir* s'appuie sur le drame composé par W. Busnach et O. Gastineau et dont un des clous est la chute de Coupeau d'un échafaudage, suite à une machination de Virginie, la femme jalouse, qui intrigue contre lui et Gervaise (Cf. Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, Paris, Albin Michel, 2008, pp. 388-389). Outre sa complexité narrative, le film se caractérise par la représentation d'un monde ouvrier apparaissant dans différents types de décors, dont certains extérieurs. Au plan de sa construction, il s'appuie sur un parallélisme qui oppose les différents personnages et recourt à un montage pouvant s'accélérer et se complexifier au besoin (notamment lors de la scène de l'accident). Mais c'est avant tout par l'interprétation que le film frappe aujourd'hui, en premier lieu la prestation d'Arquillière qui atteint son paroxysme dans la grande scène finale durant laquelle il est pris d'une crise de *delirium tremens* et meurt. S'inscrivant dans un espace formant un tableau, la prestation d'Arquillière s'appuie sur un jeu corporel qui exprime avec une vigueur toute particulière la violence de cette agonie éthylique.

- 15 La présence de nombreux éléments repris au monde théâtral contemporain confirme largement la thèse avancée par Ben Brewster et Lea Jacobs, dans *Theatre to Cinema*, selon laquelle on a trop souvent négligé l'importance (et la variété) de la scène théâtrale pour saisir l'esthétique du cinéma des années 1910. En effet, nombreux furent les films qui empruntèrent des caractéristiques à la scène, menant à une esthétique du tableau et de la profondeur qui caractérisa tout un pan du cinéma européen (Cf. Ben Brewster, Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997). Il est à espérer que l'annonce d'une rétrospective Capellani se réalisera, permettant ainsi de découvrir les films d'une personnalité manifestement clé dans les transformations affectant le cinéma durant ces années de transition et dont nombre de films se rattachent à cette esthétique de la profondeur.
- 16 Cette rétrospective consacrée à 1909 a été complétée par une séance consacrée à la couleur du cinéma des premiers temps, reprenant entre autres des danses serpentines, ainsi qu'à une autre consacrée aux crises financières, mise sur pied par Eric de Kuyper et qui comportait notamment un Feuillade plein de rebondissements *le Trust* (1911). Ces allers et retours dans des périodes voisines de 1909 furent particulièrement bienvenus dans la mesure où ils incitent à relativiser le seuil que représenterait cette année et à éviter de la voir comme une rupture absolue ou au contraire comme un moment où rien ne se serait passé. Car c'est bien la difficulté que soulèvent ces rétrospectives annuelles : elles nous portent à croire que tout se joua cette année-là sans qu'il soit permis de bien saisir les continuités et les ruptures. C'est en effet une année où cohabitent des films renvoyant plutôt à un cinéma des attractions alors que d'autres s'inscrivent dans le cadre d'une intégration narrative. Le terme de « cinéma de la transition », proposé entre autre par Charles Musser pour désigner la période comprise entre 1906 et 1914, s'appliquent ainsi parfaitement à un programme d'une grande richesse. (P.-E. J.)